

L'IMPROVVISAZIONE: UNA PRATICA NON SOLO MUSICALE

GIULIA PRATELLI

MATERIALES DE FILOSOFÍA DEL DERECHO

Nº 2018 / 04

ISSN: 2531-0240

SEMINARIO PERMANENTE GREGORIO PECES-BARBA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN

“Derechos humanos, Estado de Derecho y Democracia”

Serie: Materiales de Filosofía del Derecho

Número: 2018/04

ISSN: 2531-0240

Dirección de la serie: Rafael de Asís
Francisco Javier Ansuátegui

Editor: Seminario Gregorio Peces-Barba
Grupo de investigación “Derechos humanos, Estado de Derecho y Democracia”

Serie disponible en <http://hdl.handle.net/10016/24630>

Dirección: Seminario Gregorio Peces-Barba
Avd. de Gregorio Peces-Barba Martínez, 22
28270 Colmenarejo (Madrid)

Web: <http://www.seminario-gregorio-peces-barba.es>

Correo electrónico: info@seminario-gregorio-peces-barba.es



Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España ([CC BY-NC-ND 3.0 ES](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/))

L'IMPROVVISAZIONE: UNA PRATICA NON SOLO MUSICALE

Giulia Pratelli

pretelligiulia@gmail.com

ABSTRACT: Come sottolineano gli studi di Law and Humanities, la musica e il diritto sono strettamente legati tra loro. Nonostante si tenda a identificare l'interpretazione come il principale punto di contatto, l'improvvisazione rappresenta per i due ambiti un elemento comune di grande importanza.

Superando la considerazione superficiale che la qualifica negativamente (come sinonimo di incuria e imprecisione) questo scritto si propone di evidenziare come l'improvvisazione possa ritrovarsi nel diritto come nella musica classica e nel jazz. Riscoperta come una *pratica sociale*, che consiste nell'affrontare e nel risolvere nuove problematiche facendo leva su un bagaglio di conoscenze e esperienze acquisite attraverso il tempo e lo studio, l'improvvisazione appare più chiaramente come un momento fisiologico del processo giudiziale e, soprattutto, come momento di *intuizione*: l'ultimo passaggio del processo cognitivo.

KEYWORDS: Diritto, Musica, Improvvisazione, Interpretazione.

ABSTRACT: As Law and Humanities studies show us, law and music are closely linked to each other. Although we usually identify interpretation as the main touch point, improvisation represents a very important element of proximity between those two fields.

Overcoming the simplistic consideration of improvisation as a negative activity (synonym of imprecision and carelessness) this essay shows how improvisation can be found in law as in classical and jazz music. Rediscovering it as a *social practice*, consisting in addressing and solving new problems relying on knowledge acquired and experience gained through time and study, improvisation clearly appears as a physiological phase of judicial trial and, most of all, as *intuition*: the last step of cognitive process.

KEYWORDS: Law, Music, Improvisation, Interpretation.

1. Law and Music: un paragone possibile e proficuo

L'introduzione del concetto di *improvvisazione* rappresenta senza dubbio una delle prospettive più innovative dello studio del diritto e della comparazione tra questo e musica.

Tale confronto avviene da ormai molti anni in quell'ambito di studi comunemente indicato come Law and Humanities (che potremmo indicare con la formula italiana "Diritto e Cultura")¹. Questo settore vede coinvolti numerosi studiosi, filosofi e giuristi

¹ Nonostante da sempre il diritto abbia presentato punti di contatto con discipline quali la musica e la letteratura, l'interesse per un vero e proprio ambito di studi autonomo, configurato come un campo di indagine a sé stante, viene a formarsi nel corso del Novecento, quando vari studiosi iniziano a

convinti del fatto che il dialogo tra la materia giuridica e le discipline di stampo umanistico possa rappresentare una risorsa fondamentale per il lavoro degli “operatori del diritto”, facendo emergere numerosi elementi, generalmente inespressi, che influenzano lo svolgimento dei processi di interpretazione, comprensione e decisione². Indagando le relazioni che intercorrono tra il diritto e tutto ciò che costituisce “alta espressione” dell’umano (letteratura, musica, cinema, teatro), tali studiosi si propongono di dimostrare la vicinanza tra le arti e il diritto, considerando quest’ultimo nella sua accezione più completa, ossia come portatore di valori umani condivisi. Allo stesso tempo, anche le arti vengono osservate da un punto di vista diverso e più ampio rispetto a quello canonico, mettendone in evidenza la vicinanza con la materia giuridica: la letteratura è una disciplina che trova nel linguaggio il suo mezzo espressivo principale (come il diritto), la musica è una disciplina che necessita di un intervento interpretativo - applicativo successivo alla scrittura per non rimanere mera lettera morta, come avviene per qualsiasi legge o disposizione.

Indubbiamente, nell’ambito di Law and Humanities il settore che ha riscosso

interrogarsi sul senso e sulla validità della ricerca interdisciplinare. Il movimento di Law and Humanities registra un momento di grande sviluppo nei decenni intercorsi tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, suscitando interesse soprattutto tra gli Stati Uniti D’America e l’Italia. È in questo periodo, infatti, che vengono pubblicati testi come *L’interpretazione musicale* di S. Pugliatti (Secolo nostro, Messina, 1940) o *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation* di J. Frank (in «Columbia Law Review», 47, 1947), *Le categorie civilistiche dell’interpretazione* di E. Betti (in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», LXXXV, 1948) o ancora *The Legal Imagination: Studies in the Nature of Legal Thought and Expression* di J. B. (White Little Brown & Co., Boston, 1973). Il confronto teorico e metodologico ha registrato poi una particolare attenzione intorno agli anni Ottanta, grazie al contributo di studiosi come Balkin, Levinson, Smith, Mailloux, Pabke, Posner. Del 1988 è il primo numero dello «Yale journal of Law and the Humanities», la prima rivista interamente dedicata a questa materia. L’interesse per questo ambito di studi è ancora vivo a livello internazionale e coinvolge numerosi autori che portano avanti il dibattito, aggiungendo nuovi spunti di riflessione.

Cfr. Resta, G., *Il giudice e il direttore d’orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica» a. XLI, n.2, dicembre 2011. Sarat, A., Anderson, M., Frank, C. O., (a cura di), *Law and the Humanities, An Introduction*, Cambridge University Press, 2009. Pratelli, G. *Diritto e Musica, il terreno comune dell’interpretazione. L’esperienza di Arturo Toscanini e Gustav Mahler*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol. 10, 2017, http://amsacta.unibo.it/5565/1/Pratelli_ISLL_Papers_2017_Vol_10.pdf.

² Cfr. Resta, G., *Il giudice e il direttore d’orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.

maggior fortuna è senza dubbio quello rivolto alla comparazione tra il diritto e la letteratura. Non si può tuttavia negare la vicinanza tra il diritto e l'ambito musicale: i due settori presentano infatti numerosi punti di contatto che rendono possibile l'instaurarsi di un paragone proficuo e il recupero in ambito giuridico di strumenti metodologici propri dell'esecuzione e della critica musicale. Numerosi sostenitori di questa tesi, addirittura, ritengono che la musica possa rappresentare un termine di paragone più adeguato rispetto alla letteratura, poiché costituisce, come il diritto, una disciplina di tipo *performativo*. In entrambi i casi, infatti, la materia costringe gli operatori a confrontarsi con numerose difficoltà decisamente simili. Principalmente si fa riferimento alle questioni ermeneutiche, ai problemi relativi all'interpretazione del testo: la scelta del significato da attribuire e la necessità di fornire un risultato coerente e condivisibile.

2. L'improvvisazione: una pratica sociale

È chiaro dunque che uno dei fondamentali punti di contatto tra le due discipline che stiamo analizzando è sicuramente l'interpretazione: la concezione del diritto come *performing art* ne sottolinea la vicinanza all'arte musicale, che richiede a sua volta l'intervento di un soggetto intermediario tra la pagina scritta e il destinatario degli effetti da essa derivanti. È proprio all'interno dell'analisi del momento applicativo, del momento della *performance*, che si inserisce il discorso sulla pratica dell'improvvisazione.

Tradizionalmente, il termine *improvvisazione* appartiene all'ambito musicale e comunemente con esso si intende l'attività di produzione di nuovo materiale sonoro che, sulla base di una struttura armonica e di un tema melodico dati, si sviluppa in modo tendenzialmente libero, istantaneo, senza seguire le indicazioni di uno spartito. Spesso, nel linguaggio comune, il termine acquisisce un'accezione negativa: non è difficile imbattersi nella cliché che considera l'improvvisazione sinonimo di incuria e imprecisione o come una pratica insensata che consiste nel suonare in modo casuale, disordinato. Si è soliti, inoltre, associare (erroneamente) questo concetto in modo esclusivo alla musica moderna e soprattutto al jazz.

Osservando con maggiore attenzione lo sviluppo storico della musica, si riscontra una grande diffusione dell'attività improvvisativa anche in tempi molto antichi: l'improvvisazione ha infatti caratterizzato fortemente la cultura musicale occidentale fino

al XVIII secolo, rappresentando un elemento fondamentale anche nell'ambito della musica classica. Solo a partire dall'Ottocento tale pratica è venuta assumendo l'accezione negativa che ancora oggi spesso la caratterizza, venendo progressivamente confinata in secondo piano, per lasciare spazio alla fedeltà al testo scritto nella partitura.

Nell'epoca moderna l'interesse per l'improvvisazione si è rinnovato e ampliato: grazie al fatto di essere considerata come una pratica sociale, tale attività inizia a trovare applicazione in numerosi altri contesti, superando i confini del settore musicale.

Questa nuova concezione prende le mosse da un'analisi dettagliata delle modalità improvvisative tipiche del jazz³, dalla quale emerge che "improvvisare" non significa suonare in modo spontaneo e raffazzonato, al contrario: significa svolgere un'attività che richiede un'ottima tecnica, al fine di poter padroneggiare strutture armoniche e linguaggi espressivi per proporre un'esecuzione originale e personalizzata ma sempre nel rispetto della struttura di base del brano musicale. Infatti, «se i musicisti sono capaci di improvvisare, lo sanno fare perché conoscono le regole ed i materiali della loro disciplina, li conoscono al punto da permettersi di variarli e trasgredirli in modo creativo»⁴.

Considerata quindi come elemento fondamentale del momento performativo, l'improvvisazione guadagna un ruolo importante anche nell'ambito di *Law as Music*. Il tema va naturalmente a confluire all'interno della discussione relativa al modo in cui è "opportuno" condurre l'operazione ermeneutica nei confronti del testo scritto. Nei due settori, infatti, si riscontra la presenza degli stessi argomenti ermeneutici e si può facilmente osservare l'articolazione del dibattito sull'opposizione delle stesse correnti di pensiero, in particolar modo sulla necessità di lasciare all'interprete uno spazio "creativo" nello svolgimento dell'attività interpretativa.

Nonostante nel tempo non sia stata scontata neanche la legittimità della semplice presenza dell'attività ermeneutica, sembra essere ormai pacificamente condivisa l'idea secondo la quale, nel diritto come nella musica, l'interpretazione è un'attività fondamentale e imprescindibile, che permette il passaggio dalla dimensione testuale a quella reale, concreta. Solo in questo modo, infatti, si può effettivamente porre in atto

³ A tal proposito, si segnalano gli studi condotti da D. Sparti, filosofo e sociologo che dai primi anni 2000 ha concentrato la sua attenzione sul tema dell'improvvisazione, pubblicando numerosi scritti quali ad esempio: *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2005; *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna, 2010.

⁴ Sparti, D., *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, cit., p. 123.

quanto altrimenti rimarrebbe mero enunciato teorico, lettera morta. Come avviene nella redazione di un atto normativo, anche nel caso del testo musicale, nonostante la scrittura dia al compositore la possibilità di ancorare le note sul pentagramma e di aggiungere indicazioni a margine o in calce, tale determinazione non permette mai di fornire *tutte* le informazioni necessarie affinché dal testo si possa trarre un'unica interpretazione. A prescindere dalle eventuali lacune accidentali che potrebbero presentarsi nei testi, il linguaggio è ormai pressoché riconosciuto come un mezzo tendenzialmente incompiuto e polisemantico. In entrambe le materie, è ormai comunemente superata l'idea espressa con il brocardo "*in claris non fit interpretatio*", ovvero la convinzione della possibilità di fare a meno dell'interpretazione laddove il testo fosse espresso in modo sufficientemente chiaro⁵.

Senza pretendere di poter affrontare l'argomento in modo esaustivo in questo contesto, si vuole comunque sottolineare il fatto che nei due settori il dibattito si sia sviluppato e si sviluppi tutt'ora su binari paralleli, in particolar modo ruotando attorno al nodo centrale del margine di libero intervento da poter o dover lasciare al soggetto interpretante.

Chiaramente, il tema dell'improvvisazione confluisce in modo naturale in questo dibattito, rappresentando una delle sfaccettature della "libertà" conferita all'interprete. In realtà però, come vedremo in seguito, soprattutto in ambito giuridico sembra si tratti più di una vera e propria necessità imposta dalla stessa procedura, che non di una sorta di velleità artistica o creativa del soggetto agente.

2.1 Un fenomeno non solo musicale: l'attività forense e l'esecuzione *dal vivo*

⁵ *In claris non fit interpretatio* ("laddove v'è chiarezza, non è richiesta interpretazione") è un brocardo latino volto ad indicare l'inutilità dell'attività interpretativa di fronte a norme formulate in maniera inequivocabile. Tale massima ha avuto grande fortuna soprattutto nei periodi storici in cui l'interpretazione è stata concepita come un problema, come avvenne ad esempio durante il cosiddetto *secolo dei lumi*. Gli illuministi affermavano il primato assoluto della ragione e proponevano lo strumento logico del sillogismo per far fronte ai pericoli connaturati all'intervento ermeneutico. Essi ritenevano, infatti, che le norme dovessero essere formulate in modo chiaro, completo ed esaustivo, ovvero in modo da poter essere applicate direttamente al caso concreto, rendendo così il giudice mera *bocca della legge*, secondo la celeberrima espressione di Montesquieu (*Lo spirito delle leggi*).

Ad oggi, nonostante il dibattito sull'ampiezza del margine di intervento consentito all'interprete sia ancora vivo, sembra ormai comunemente accettata e condivisa l'idea dell'imprescindibilità dell'attività ermeneutica.

Al fine di illustrare il ruolo importante che l'improvvisazione svolge in ambito giuridico, come in ambito musicale, sarà ora utile prendere in considerazione l'attività forense e, in particolare, alcuni momenti che la caratterizzano.

Leggiamo l'art. 420 c.p.c. «Nell'udienza fissata per la discussione della causa il giudice interroga liberamente le parti presenti, tenta la conciliazione della lite e formula alle parti una proposta transattiva o conciliativa. La mancata comparizione personale delle parti, o il rifiuto della proposta transattiva o conciliativa del giudice, senza giustificato motivo, costituiscono comportamento valutabile dal giudice ai fini del giudizio. Le parti possono, se ricorrono gravi motivi, modificare le domande, eccezioni e conclusioni già formulate, previa autorizzazione del giudice». Questo articolo ci dice che l'udienza presenta caratteristiche che la rendono paragonabile all'esecuzione musicale: si tratta infatti di un momento irripetibile, spesso determinante nell'economia del processo, e costituito da un arco di tempo limitato nel quale le parti interagiscono "dal vivo", esponendo oralmente il caso in questione. Nell'udienza di discussione quindi si possono rintracciare vari momenti che richiedono alle parti lo svolgimento di un'attività assimilabile all'improvvisazione, come ad esempio la produzione immediata che scaturisce dall'esigenza di replicare, contestare, sollevare eccezioni verso i fatti dedotti oralmente dalla parte avversa.

Con riferimento al processo penale, un altro esempio calzante è dato dal c.d. "esame incrociato", costituito dai tre momenti dell'esame diretto, il controesame e il riesame, come si ricava ex art. 498 commi 1, 2, 3, 4 c.p.p.⁶. L'attività da svolgere durante tale momento, che consiste nel formulare nuove domande da porre al teste, in base all'andamento del processo, alle risposte che questi ha dato in precedenza, richiede un ragionamento rapido, determinato da prontezza di reazione, capacità di cogliere e

⁶ Art 498, commi 1, 2, 3, 4, c.p.p. «Le domande sono rivolte direttamente dal pubblico ministero o dal difensore che ha chiesto l'esame del testimone. Successivamente altre domande possono essere rivolte dalle parti che non hanno chiesto l'esame, secondo l'ordine indicato nell'articolo 496. Chi ha chiesto l'esame può proporre nuove domande L'esame testimoniale del minorenne è condotto dal presidente su domande e contestazioni proposte dalle parti. Nell'esame il presidente può avvalersi dell'ausilio di un familiare del minore o di un esperto in psicologia infantile. Il presidente, sentite le parti, se ritiene che l'esame diretto del minore non possa nuocere alla serenità del teste, dispone con ordinanza che la deposizione prosegua nelle forme previste dai commi precedenti. L'ordinanza può essere revocata nel corso dell'esame».

sottolineare le contraddizioni e gli errori nella deposizione, ponendoli all'attenzione del giudice, risolvendo imprevisti e dimostrando capacità di gestire gli imprevedibili sviluppi dell'esame.

Come emerge dagli esempi appena riportati, la dialettica processuale si dimostra particolarmente utile per individuare gli aspetti improvvisativi della pratica giuridica, in quanto in essa emergono varie situazioni in cui il giurista si trova costretto a elaborare la sua *performance* in condizioni critiche, caratterizzate da limitazioni materiali e temporali. I soggetti dell'agire giuridico, in questi casi, compiono la loro azione e svolgono il loro compito, all'interno di un contesto complesso, nel quale l'operare dell'uno si ripercuote sul successivo (e immediato) operare dell'altro, come all'interno di un dialogo, di quella «conversazione» di «natura circolare e contingente»⁷ che caratterizza l'esecuzione dal vivo e in particolare il suonare dei jazzisti. Ciò che avviene in aula ricalca dunque ciò che avviene sul palco, come efficacemente descritto da Sparti in uno dei suoi testi dedicati all'improvvisazione: il «primo suono», esercitando un «potere attrattivo ed esortativo», andrà a suscitare determinate risonanze «secondo un processo circolare che possiamo chiamare di *emergenza collaborativa*, che «scaturisce dall'interazione fra chi suona e conduce ad un esito complessivo che non è del tutto prevedibile partendo dalle intenzioni dei singoli musicisti»⁸. Come ad essi, anche ai protagonisti dell'attività forense si richiederà una sorta di creazione estemporanea, fondata però su un ampio patrimonio di conoscenze ed esperienze, il cui prodotto sarà sì rapido e spontaneo ma mai avulso da qualsiasi forma di rigore o libero da qualsiasi logica⁹.

Il fatto di concepire l'improvvisazione come una pratica di interazione sociale, basata sul rapido impiego di competenze acquisite precedentemente, permette quindi di descrivere in modo appropriato le numerose situazioni concrete in cui agli operatori giuridici è richiesto di confrontarsi con la complessità e l'imprevedibilità della

⁷ Sparti, D., *Musica ed emozioni, il caso del jazz*, Il Mulino – Rivisteweb, fascicolo 2, agosto 2015.

⁸ Ibidem.

⁹ Il paragone è utile e sensato sempre senza dimenticare che nei due ambiti ciò avviene con una differenza fondamentale: mentre tra i soggetti che svolgono insieme una performance musicale, avendo essi lo stesso obiettivo, viene ad instaurarsi una collaborazione di stampo positivo, nel caso dell'attività forense i protagonisti del dibattito estemporaneo che viene a crearsi in aula durante l'esame incrociato o nell'udienza di discussione della causa saranno portatori di istanze e finalità opposte e cercheranno dunque di sottolineare le reciproche mancanze al fine di far valere le ragioni della parte che rappresentano.

contingenza¹⁰. «In aula spesso si improvvisa» come afferma anche Giulia Bongiorno, avvocato penalista, nota anche per aver preso parte ad alcuni processi dal forte impatto mediatico, «più sei preparato e più sei bravo a improvvisare»¹¹. È infatti solo avendo fatto proprio il materiale a disposizione che «l'avvocato potrà raggiungere una sorta di “improvvisazione giuridica” che lo condurrà ove mai avrebbe pensato di andare, che gli permetterà di abbattere anche gli elementi più insidiosi con assoluta libertà»¹². Possiamo dunque riprendere dal punto di vista giuridico quanto affermato rispetto all'improvvisazione musicale: in entrambi i casi si tratta difatti di un'elaborazione creativa spontanea che non segue alla lettera le indicazioni di un testo scritto ma che allo stesso tempo richiede un importante bagaglio esperienziale e una solida preparazione di base. Il procedimento dunque «non è casuale, bensì limitato dalle regole e dalla sequenza» degli accordi, delle note (o dei fatti del processo), su cui vengono successivamente introdotte «variazioni improvvisate»¹³.

L'attività svolta dal giurista e dal musicista è allora caratterizzata dalla cosiddetta *libertà nel rigore*¹⁴, in quanto entrambi dispongono di grande libertà all'interno delle strutture fondamentali che caratterizzano la loro disciplina, dovendo cercare di trovare un buon punto di equilibrio tra l'elaborazione personale estemporanea e la conoscenza

¹⁰ È possibile tuttavia riscontrare opinioni contrarie al riguardo, come emerge dalla lettura di Brunello, M. – Zagrebelsky, G., *Intrepretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Il Mulino, Milano, 2016. Nel testo Zagrebelsky afferma che *nel campo del diritto non esiste improvvisazione* (pag. 41). Appare comunque opportuno sottolineare che nel testo il giurista identifica l'improvvisazione come quel momento (l'unico) in cui *la creazione coincide con l'esecuzione* (pag. 40), partendo dunque da un punto di vista diverso da quello qui considerato. Prosegue infatti affermando che pretendere di ridurre ad unum il momento creativo e quello esecutivo vuol dire non produrre diritto ma esercitare forza, essere *non legislatore ma dittatore* (pag. 41). Il discorso di Zagrebelsky, breve inciso all'interno di una trattazione dedicata al più ampio tema dell'interpretazione, sembra infatti considerare l'improvvisazione come altro rispetto all'attività ermeneutica, e non come un particolare aspetto di questa, che emerge soprattutto in condizioni di difficoltà e grazie al bagaglio esperienziale accumulato dal soggetto agente.

¹¹ Bongiorno, G., *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Rizzoli, Milano, 2005, pag. 17.

¹² Ivi pag. 18.

¹³ Legrenzi, P., *Regole e caso*, Il Mulino, Bologna, 2017, pag. 57.

¹⁴ Orciani, L., *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, intuizione, emozione in Law & Music*, pag. 14, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013, <http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

tecnica, fondamentale ma di per sé insufficiente. Sarebbe errato pensare che uno studio approfondito e una preparazione consolidata possano frenare l'intuito, impedire il realizzarsi di un'esecuzione spontanea, poiché «se riesco ad abbandonarmi ad un'esecuzione, a improvvisare e a seguire una traccia mai percorsa in precedenza non è solo grazie ad un'intuizione spontanea» ma «è il risultato di un intenso studio dell'opera, di innumerevoli prove e sperimentazioni sul campo e della conoscenza di me stesso come interprete»¹⁵, come afferma Barenboim. La comprensione razionale è infatti un antecedente logico e cronologico necessario per rendere possibile la libera espressione dell'intuito, poiché «[...] avere assimilato la struttura è solo una parte del cammino per arrivare ad una comprensione reale della musica. Il passo successivo è frutto di una conoscenza il più dettagliata possibile del materiale musicale [...]. Molto spesso, dopo aver lavorato così a fondo, durante l'esecuzione succederà qualcosa di inaspettato, che mi farà andare in una direzione che mai, in nessuna delle volte in cui il pezzo è stato suonato a casa, mi è venuta in mente. Questa realizzazione, però, non sarebbe stata possibile senza le innumerevoli ripetizioni e la familiarità che deriva da uno studio intenso»¹⁶.

3. L'ottava rima: l'improvvisazione nella cultura popolare

Considerare l'improvvisazione come una pratica sociale diffusa, ci permette di osservarne la presenza in ambiti diversi e di analizzarne la funzione in contesti e situazioni anche molto distanti tra loro.

Oltre all'improvvisazione che si riscontra in ambito musicale e a quella giuridica di cui abbiamo appena parlato, un altro esempio interessante e curioso di improvvisazione che vale la pena ricordare è quello dell'Ottava popolare, meglio conosciuta come Ottavina o Ottava improvvisata. Si tratta di una pratica di improvvisazione tradizionale che coinvolge i poeti cantori e che costituisce una delle espressioni più rappresentative della cultura popolare toscana, ma non solo. In essa, inoltre, si ritrovano gli stessi caratteri fondamentali che abbiamo appena individuato nell'improvvisazione di stampo musicale

¹⁵ Barenboim, D., *La musica è un tutto*, Feltrinelli, Milano, 2012, pag. 15, citato in Orciani, L., *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit.

¹⁶ Barenboim, D., *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2010, pag. 58, citato in Orciani, D., *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit.

e giuridico.

È una tradizione che affonda le sue radici in tempi molto antichi: sembra addirittura possibile farla risalire al VII secolo a. C., quando i contadini dell'Etruria erano soliti sfidarsi mediante improvvisazioni canore, soprattutto durante le festività pagane legate al cambiamento di stagione e all'agricoltura. Anche in epoca romana si ritrova un fenomeno simile, quello dei *Fescennini*: componimenti di poesia popolare espressa in forma orale dalle classi medio-basse. Durante queste rappresentazioni gli attori recitavano senza copione, improvvisando dialoghi di stampo ironico e licenzioso, talvolta prendendo in giro addirittura gli spettatori. Queste manifestazioni suscitavano reazioni contrastanti e per questo vennero dapprima regolate, in modo da stabilire quali comportamenti fossero leciti e quali invece dovessero essere evitati dai protagonisti, e successivamente furono addirittura bandite dal Senato.

In questo breve accenno, anche se riferito a un contesto storico profondamente diverso da quelli che abbiamo fin qui trattato, si può già intravedere uno dei problemi fondamentali che pone qualsiasi pratica improvvisativa, ovvero il *pericolo* che con essa si ecceda nell'esercizio delle proprie libertà. Da ciò, ovviamente, discende l'esigenza dell'autorità di difendere "l'ordine", introducendo regole, limitazioni e talvolta perfino divieti alla libertà degli improvvisatori.

Nel tempo la metrica dell'ottava assume un'importanza sempre maggiore, tanto da riuscire a soppiantare la terzina dantesca, meno adatta alla narrazione orale e al canto. L'usanza dell'ottava rima, legata alla cultura orale, continua poi a diffondersi diventando una delle più importanti forme di espressione della cultura popolare italiana, soprattutto nelle regioni della Toscana e del Lazio. Tra il 1800 e gli anni '60 del Novecento era facile imbattersi in duelli tra cantori: nelle piazze e nei mercati ci si sfidava su vari argomenti, dalla cronaca alla politica.

La particolarità fondamentale di questo genere di improvvisazioni, che le rende interessanti ai fini della nostra indagine, è il fatto che in esse si riscontri un aspetto *normativo* imprescindibile. Come già abbiamo notato prendendo in considerazione l'improvvisazione jazzistica, anche in questo caso, infatti, gli improvvisatori non sono propriamente liberi nella loro espressione artistica. La struttura del canto o della narrazione è regolata in modo ben preciso e corrisponde a quella che solitamente è chiamata *Ottava a rima toscana*. Si tratta di una strofa composta da otto versi endecasillabi, ritmati secondo lo schema ABABABCC, ovvero sei endecasillabi a rima alternata e due a rima baciata, diversa dalle precedenti. Gli ultimi due versi, inoltre, hanno

una particolare importanza nello sviluppo del Contrasto, poiché proprio dalla rima di questi lo sfidante dovrà partire nell'elaborare la sua improvvisazione. La struttura della strofa di chi risponde sarà quindi ipoteticamente CDCDCDEE. Con la rima degli ultimi due versi, quindi, si impone una precisa struttura all'intervento successivo del proprio sfidante e così, cercando rime particolarmente complesse o inusuali, si può provare a metterlo in difficoltà. Talvolta, inoltre, agli sfidanti viene assegnato anche un preciso tema sul quale improvvisare, restringendo ulteriormente il loro il margine di espressione creativa¹⁷. Con l'esperienza, poi, ogni cantore arriverà ad acquisire un proprio stile personale, che renderà riconoscibili i suoi interventi (ad esempio grazie all'utilizzo frequente di alcune espressioni o frasi tipiche del compositore). Nei loro interventi i cantori lasciano così un segno di riconoscimento, una specie di firma, in modo molto simile a quanto fanno solitamente nelle loro interpretazioni e improvvisazioni i musicisti jazz. Non sarà difficile allora cogliere il collegamento, fatto poc'anzi, con la descrizione delle modalità con cui si realizza l'improvvisazione nel jazz e in ambito giuridico: si tratta anche in questo caso di una "sfida" che richiede non solo una grande capacità creativa, ma anche e soprattutto un notevole allenamento e un'elevata conoscenza delle regole di base, dovendo l'artista formulare versi estemporanei, destreggiandosi rapidamente all'interno di uno schema normativo ben preciso.

Sembra infine importante ricordare un ultimo aspetto che ha caratterizzato questa forma di espressione in passato. Abbiamo ricordato che con l'Ottavina si era (e si è tutt'oggi) soliti improvvisare su temi di attualità e di politica, dando luogo talvolta a vere e proprie discussioni. Questa pratica, allora, poteva diventare anche un mezzo per manifestare liberamente il proprio pensiero, nascondendolo nelle trame dell'espressione artistica. Proprio per questo motivo, negli anni del fascismo, l'usanza dell'improvvisazione in ottave non era vista di buon occhio dal regime, che vedeva in essa uno strumento pericoloso, capace di diffondere dissenso e idee sovversive. Nel periodo del regime, infatti, questa usanza venne addirittura vietata e i cantori furono costretti a riunirsi clandestinamente. Nelle zone in cui erano più diffuse queste consuetudini, durante festività quali la Befana o il Maggio, che tradizionalmente erano tempo di ritrovo per i

¹⁷ Cfr. Franceschini, F., *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina*, Pacini Editore S.p.A., Pisa, 1983; «Toscana Folk», Rivista del Centro Studi Tradizioni Popolari Toscane, n° 1 – 11 e ulteriori notizie in www.toscanafolk.it; Barontini, C., *La poesia estemporanea e i poeti improvvisatori e L'ottava rima e il contrasto poetico*, in <http://www.estemporanearibolla.it>.

poeti, venivano organizzati sopralluoghi nelle abitazioni, al fine di controllare che il divieto fosse rispettato e che nessuno si riunisse a *cantare* le proprie idee politiche e a diffondere ideali antifascisti¹⁸. Questo aspetto appare particolarmente interessante. La pratica del canto delle Ottavine, così come in passato quella dei *Fescennini*, suscitava notevoli

preoccupazioni nell'autorità politica, poiché si trattava di espressioni estemporanee, libere nel contenuto (anche se non completamente nella forma), e quindi decisamente difficili da controllare e da gestire. Anche se da una prospettiva diversa, il tema si ricollega quindi al difficile rapporto che da sempre è esistito tra l'improvvisazione e l'autorità. Spesso, infatti, l'autorità vede in tale pratica uno spazio abbandonato alla volontà del soggetto, che può quindi esprimersi liberamente, fino ad arrivare a rappresentare una minaccia concreta per la stabilità e la sopravvivenza dell'insieme di regole che governano l'ordinamento al quale esso appartiene, sia esso politico o musicale.

4. L'improvvisazione nella filosofia: la conoscenza *intuitiva* nel pensiero di Spinoza

Oltre agli esempi rintracciabili nei due ambiti di nostro interesse a sostegno della tesi che ritiene l'improvvisazione un momento fondamentale della performance sia giuridica sia musicale, è interessante ricordare che analisi dedicate alla possibilità del raggiungimento di uno stadio di conoscenza elevata, caratterizzato da immediatezza e istantaneità, non sono estranee alla riflessione filosofica. Possiamo fare riferimento in particolare a Spinoza, probabilmente uno dei più grandi filosofi di tutti i tempi, sottolineando il fatto che nel suo pensiero si rintracci uno schema rappresentativo della conoscenza umana articolato su tre livelli e simile a quanto si ritrova nelle attuali descrizioni dell'improvvisazione musicale e giuridica.

¹⁸ Cfr. Lanfredini, E., *A parole mi avrebbero buttato in prigione*, video- documentari allegati alla tesi di laurea *A parole mi avrebbero buttato in prigione. L'ottava rima in Toscana*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007/2008, <http://www.aporie.it/filmografia/52-lanfredini-a-parole-mi-avrebbero-buttato-in-prigione.html>.

Nella seconda parte dell'*Ethica more geometrico demonstrata*¹⁹, dedicata alla natura e all'origine della mente, il filosofo olandese illustra l'idea che la conoscenza umana attraversi diversi stadi, tra loro successivi, caratterizzati da specifiche facoltà. Il primo è il livello dell'immaginazione (*opinio vel imaginatio*), nel quale la conoscenza è parziale, vaga, determinata dall'acquisizione di nozioni frammentarie, derivate dai sensi e dominate dall'opinione e dall'immaginazione. Il secondo livello è invece quello della ragione scientifica (*ratio*), attraverso la quale si può risalire dall'esperienza ai concetti generali, grazie a ragionamenti rigorosi di tipo dimostrativo che portano a conoscenze universalmente valide, selezionando il materiale ricavato dall'esperienza. Il terzo e ultimo livello è quello della conoscenza intuitiva (*scientia intuitiva*), che rappresenta l'affinarsi della conoscenza, il giungere in modo istintivo e immediato (*improvvisando*, potremmo dire) ad elaborare nozioni appropriate sugli oggetti individuali. Grazie all'evoluzione della conoscenza dal primo stadio (*inadeguato*) all'ultimo (*adeguato*), si assiste al passaggio dalla semplice immaginazione, influenzata dal senso comune e dalla sensibilità, fino al più alto genere di conoscenza, attraverso il ragionamento razionale intermedio, arrivando così a comprendere le cose mediante i loro rapporti reciproci e la struttura nella quale sono inserite²⁰.

Superando la necessità della discorsività e della deduzione, la conoscenza intuitiva si realizza allora nell'immediatezza ma grazie al bagaglio di conoscenze assunte per via empirica e razionale in precedenza. È curioso notare come questa descrizione risulti molto vicina a quanto affermato dai giuristi per descrivere il proprio metodo professionale e dai musicisti per descrivere l'improvvisazione. Anche in ambito jazzistico, infatti, si ritrova l'idea secondo la quale «quella di chi improvvisa è dunque una creatività di secondo livello, che risponde riflessivamente a qualcosa di preesistente»²¹.

5. L'improvvisazione come culmine del processo conoscitivo

Confrontando materiali provenienti da epoche diverse, ambiti culturali e di ricerca

¹⁹ Gentile, G., Radetti, G., (a cura di), Spinoza, B., *Etica*, Bompiani, Milano, 2007.

²⁰ Cfr. Spinoza, B., *Etica*, cit.; Spinoza, B., *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, SE, Milano, 2009.

²¹ Sparti, D., *Musica ed emozioni, il caso del jazz*, Il Mulino – Rivisteweb, fascicolo 2, agosto 2015.

distinti ed elaborati da studiosi e professionisti con intenti anche profondamente diversi, si ricava comunque un'impostazione comune: l'improvvisazione, l'intuizione, si raggiunge sempre al culmine di un procedimento complesso, al termine del processo conoscitivo, solo dopo aver assimilato e compreso l'oggetto della propria analisi.

Tale sforzo sarà inoltre incessante, essendo intrinseco all'attività conoscitiva stessa. È Barenboim ad affermare che «essere in grado di afferrare la sostanza della musica in sé significa essere pronti ad intraprendere una ricerca che non terminerà mai»²². Queste parole riportano la mente al pensiero di Spinoza, che concepiva la conoscenza come un percorso di elevazione non solo, come abbiamo visto poco fa, da un livello di sapere inferiore ad uno superiore, ma anche dall'essere finito proprio dell'uomo verso la comprensione dell'infinito, quindi di Dio, della sua natura e dell'ordine geometrico dell'universo. L'uomo può essere definito dunque come un “interprete finito” della creazione infinita di cui è parte. Questa impostazione non è poi molto lontana dall'idea, sostenuta tra gli altri anche dal direttore d'orchestra argentino, secondo la quale l'interprete musicale si confronta con le inesauribili possibilità espressive offerte dallo spartito per esprimersi poi in una (ed una soltanto!) rappresentazione *finita*.

L'interprete dovrà quindi cercare di raggiungere un punto di equilibrio tra «passione, disciplina, mente e cuore, trovando tra essi una *iustitia*, cosicché nessuno di questi elementi prevalga sull'altro»²³. Istinto e razionalità, emotività e conoscenza tecnica saranno quindi conciliate tanto nel lavoro del giurista, quanto nel lavoro del direttore d'orchestra, del musicista... e, forse, anche del filosofo.

²² Barenboim, D., *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano, 2010, pag. 53, citato in Orciani, L. *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit.

²³ Orciani, L., *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit., pag. 20.